



Lang-Film „Metropolis“ mit Brigitte Helm: Utopie im Disco-Sound

Wie ein Klassiker zum Video-Clip getrimmt wird

Regisseur Robert van Ackeren über die „Metropolisierung“ der Filmkunst

Aus Fritz Langs utopischem Monumentalfilm „Metropolis“ von 1927 hat der Disco-Komponist Giorgio Moroder eine aufgepöpte 83-Minuten-Fassung gemacht, die jetzt

auch in deutschen Kinos läuft. – Der Regisseur Robert van Ackeren („Die flambierte Frau“) bereitet zur Zeit eine Verfilmung von Walter Serners „Die Tigerin“ vor.

Eines schönen Tages erschien ein freundlicher Mann, der sich bescheiden als Giorgio Moroder vorstellte, bei Enno Patalas, dem Leiter des Münchner Filmmuseums. Er erzählte, daß er Komponist sei und sich für die Vertonung von Stummfilmen interessiere, es fehle ihm nur der geeignete Film. Ahnungslos und erfreut über das seltene Interesse breitete Patalas, der noch an das Gute im Komponisten glaubte, die Perlen der Filmkunst vor ihm aus und schlug ihm „Metropolis“ vor. Das Ton-Drama nahm seinen Disco-Lauf.

Mit „Metropolis“ ist Fritz Lang in den zwanziger Jahren ein expressionistisch-pathetisches Meisterwerk des Stummfilms gelungen. Ein noch größeres Kunststück ist jetzt Giorgio Moroder damit geglückt. Mit einem geschickten Coup stellt er die Filmkunst auf den Kopf: Musik ist nicht länger das Beiwerk zum Film, der Film wird degradiert zum Tonträger der Sound-Mixtur. Moroder

benutzt den Klassiker, eben mal so, als Transportmittel für die lukrative Verbreitung seiner Disco-Musik. Zu diesem Zweck hat er aus diversen Fassungen des Films mit Liebe, aber vor allem mit Geschäftssinn, eine sehr eigene „Rekonstruktion“ gebastelt. Moroder schafft auf Anhieb, was nicht jedem Filmemacher gelingt: Man sitzt im Kinosaal und ist erst mal grenzenlos erstaunt.

Er hat sich nicht einmal die Mühe gemacht, seine Fassung auf Stummfilm-Vorführungsgeschwindigkeit zu bringen, und jagt sie um ein Drittel zu schnell über die Leinwand. Moroder „rekonstruiert“ „Metropolis“ denn auch nach eigenem Schnittmuster. Er schneidet aus längeren Szenen ganze Passagen raus, fügt nachgedrehte Aufnahmen ein und schmeißt die Zwischentitel raus, womit er jeden Stummfilmrhythmus zerstört.

Für Rhythmus sorgt jetzt sein hämmernder Synthesizersound und eine

elektronische Geräuschkulisse, zusammenkomponiert wie für einen Comic-Film. Er garniert das stumme Werk mit sieben Songs und erreicht mühelos den Effekt, als ob der Vorführer vergessen hätte, die flotte Pausenmusik abzustellen. Über den schwarzweißen Bildern breitet er luftige Farbschleier aus. So wird der Film als eine Art gigantischer abendfüllender Video-Clip „unseren Kleinen“, der neuen Walkman-Generation, schmackhaft gemacht: Fritz Lang zum Mitsummen.

„Eine ganze Generation erhält jetzt die Chance und Motivation, ein Meisterwerk zu entdecken, in das sie sonst nicht gehen würden“ (Moroder). Nur handelt es sich nicht mehr um das Meisterwerk, das es mal war, es bleibt wenig von Fritz Langs Zukunftsvision zu entdecken, denn „Metropolis“ wird zu „Giorgio Moroders phantastischer Rock-Vision“ (Verleihankündigung).

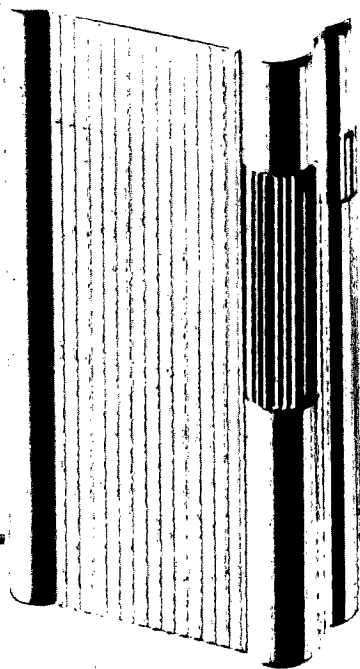
Der Weg dahin war ebenso phantastisch wie einfach. Moroder ermittelte die Publikumswünsche in kleinem Kreis. Bei einer Handvoll privater Vorführungen hat er Fragebögen verteilt und mußte erfahren, sein Publikum wünscht Rockmusik zum stummen Film und viele Songs. Den Wünschen ist er ohne Zögern nachgekommen, in der Art seines bewährten Disco-Rezeptes: „Ein bißchen Philadelphia-Sound, eine Prise von da, eine Prise von dort und nach eigenem Gutdünken gemischt.“

Um diese Pioniertat abzurunden, steckt sich Moroder selbst einen kinematographischen Verdienstorden an. Er stilisiert sich zum rettenden Kulturengel und präsentiert den Bastard als die „Auferstehung“ eines vergessenen Meisterwerks. Diese Form der Wiederbelebung stellt aber eher eine kulturelle Beerdigung dar; sie setzt voraus, daß man den Film erst mal zur Leiche erklärt, die es zu retten gilt, um sich dann an ihr zu vergehen. Moroder ist geschickt genug, um zu wissen, wo die Gefahr liegt, und baut durch gezieltes Wehklagen bereits vor: „Man wird mir vorwerfen, ich hätte den Film finanziell ausgebeutet, ganz besonders die deutschen Kritiker.“

Sein Hinweis, daß neben seiner Patchwork-Version schließlich für „Puristen“ noch die alte Fassung existiert, ist scheinheilig, wo er gerade versucht, eine ganze Generation für sein Produkt zu „motivieren“, um sie auf seinen musikalischen Leim zu locken. Vor allem vergißt er zu sagen, daß eine Besichtigung praktisch kaum möglich ist, da nur noch wenige und unvollständige Kopien existieren, verstreut in aller Welt, und jede einzelne Vorführung seiner Genehmigung bedarf.

In großzügiger Würdigung seiner Verdienste um den „verstaubten“ Film nähert Moroder sich Lang schließlich von Künstler zu Künstler: „Lang hätte sicher die gleichen akustischen Mittel eingesetzt, wenn sie ihm zur Verfügung gestanden hätten.“ Eine wirklich kühne Legitimation. Der Lang, den ich kurz vor seinem Tode noch kennengelernt habe, war ein verbitterter Lang, der sein ganzes Leben für seine Rechte als Regisseur gekämpft hatte, ein Perfektionist, der keine Eingriffe in sein Werk duldete, sie aber während seiner ganzen Karriere ertragen mußte. Lang kann sich nicht mehr wehren gegen Moroders Tiefschlag im Kampf um sein Copyright.

Um Mißverständnisse zu vermeiden: Meine Einwände richten sich nicht gegen Moroders Musik – ich schätze ihn sehr als Komponisten für Filme wie „American Gigolo“, „Scarface“, „Cat People“ und die Songs von Blondie –, sondern gegen diese Art von Filmverwertung. Unter dem fröhlichen Motto „Modern und zeitgemäß“ macht sich Moroder damit zur Galionsfigur einer amerikanischen Unterhaltungsindustrie, die daran geht, die letzte heilige Bastion zu nehmen, und die Filmarchive plündert. Firmenchefs werden erstmals in ihren



ROTHSCHILD
FEUERZEUGE

Alleinvertrieb  Gebr. Heinemann, Hamburg.



Komponist Moroder
„Phantastische Rock-Vision“

Archiven beim Staubwischen gesichtet. Die „Metropolisierung“ der Filmkunst beginnt. Das spart Lagerkosten und soll einen Ausgleich schaffen für den Mangel an Original-Ideen, um den Moloch Medium mit Software zu füttern.

Aus alt mach neu, Hollywood als optisch-akustische Wiederaufbereitungsanlage, von der Fachpresse als „wegweisend“ gefeiert, weil damit die Möglichkeit eröffnet wird, längst abgeschriebene Ladenhüter gewinnträchtig aufzupolieren „in neuem zeitgemäßem Kostüm“ (Moroder). So wie man einer abgetragenen Hose die Beine abschneidet, ein paar bunte Flicker aufnäht, um das Ganze als modische Shorts zu verhöckern.

Dem Erfindungsgeist für künstlerische Übergriffe sind keine Grenzen gesetzt in einer Industrie, die offensichtlich nicht fähig ist, den Stummfilm als Form zu akzeptieren, sondern darin schlicht einen Film sieht, dem der Ton fehlt, und im Schwarzweiß-Film einen Film, dem es an Farbe mangelt.

Inzwischen werden alte Filme in Spezialverfahren noch einmal abgefilmt, „modernisiert“ mit völlig neuen Bildausschnitten; schwarzweiße Filmklassiker werden in schillernden Farben neu aufgelegt, zum Beispiel „Casablanca“ in „living colours“. Stolz erklärt der Chef der US-Farben-Firma: „Wie ein Film gedreht wurde, ist dann nicht mehr sichtbar.“ Von Fritz Langs Meisterfilm „Metropolis“ ist nach Moroders modischer Verkleidung auch kaum noch was zu sehen. Früher wurden alte Filme vernichtet, nur um das Photosilber im Wert von Pfennigen zurückzugewinnen, das Zelluloid wurde zu Kämmen verarbeitet. Heute werden alte Filme spekulativ „umgestylt“. Das Verfahren ist anders, die Zerstörung dieselbe. Als Kämmen haben mir die Filme immer noch besser gefallen.

BÜCHER

Nur die Liebe

Leidenschaftliche Briefe des Dichters Paul Eluard an seine Frau Gala, die ihn wegen Dalí verließ, sind in Paris veröffentlicht worden.

Gegen Ende seines Lebens schrieb der französische Dichter Paul Eluard nur noch selten an die Frau, die ihm als „das einzige Licht“ erschienen war. Noch immer beteuerte er ihr: „Wir sind nie wirklich getrennt gewesen“, obwohl sie ihn schon beinahe 20 Jahre zuvor verlassen hatte. „Ganz sicher“, so meinte er nun allerdings, werde sie seine Ansicht teilen, daß es besser sei, „keine Spuren unseres intimen Lebens zu hinterlassen. Ich zerreiße also Deine Briefe . . .“

Die Adressatin jedoch tat nichts dergleichen. Eluards einstige Frau Gala, seit 1929 mit Salvador Dalí verbunden, hob sorgfältig auf, was ihr erster Mann an sie geschrieben hatte. Schließlich kam das Konvolut, teils als Geschenk bei Lebzeiten, teils als Erbschaft beim Tode Galas 1982, an deren und Eluards Tochter Cécile. Und weil weder die noch etwa der Pariser Verlag Gallimard „einen Toten zensieren“ wollte, liegen 272 Eluard-Briefe an Gala* aus den Jahren 1924 bis 1948 nun gedruckt vor**.

Das ist ein wahrhaft intimes, bewegendes Dokument, zugleich für die Kunst- und Künstlergeschichte von vielfältigem Interesse. Denn Eluard (1895 bis 1952) stand mitten in der surrealistischen Bewegung, später in der Résistance, er war unter anderem mit den größten Malern seiner Zeit, von Max Ernst bis Picasso, befreundet und arbeitete mit ihnen zusammen. Seine Briefe stecken voller Berichte und Hinweise aus diesen Kreisen.

Hauptthema allerdings ist die Liebe, in der Korrespondenz wie in der Poesie Eluards, jedenfalls der frühen: „Es gibt kein Leben“, so der Briefschreiber im März 1929, „es gibt nur die Liebe.“ Und auf derselben Seite: „Ohne die Liebe ist alles für immer verloren, verloren, verloren.“

Der ekstatische, oft auch bis zur Verzweiflung depressive Ton Eluards wirkt in diesem Briefband um so stärker, als der Autor ins Leere zu sprechen

* Mit einem Objekt des Dadaisten Man Ray, fotografiert von Ray.

** Paul Eluard: „Lettres à Gala“, Verlag Gallimard, Paris; 528 Seiten; 150 Franc.

scheint: Schreibend möchte er eine Trennung überwinden, aber die Antworten – von ihm wohl wirklich zerrissen – fehlen. Nur ein paar Briefe, die Gala schon 1916 an Eluard gerichtet hatte, beweisen, daß auch sie sehr wohl zu wortreichen Aufschwüngen imstande war.

So wie damals oder sogar früher stand Gala dem Liebenden noch lange nach dem entscheidenden Bruch vor Augen – noch „immer das verwirrte Kind von Clavadel“.

In diesem Schweizer Kurort nahe Davos nämlich waren die beiden einander 1912 als lungenkranke Sanatoriumspatienten, in „Zauberberg“-Atmosphäre, begegnet: der 17jährige Buchhaltersohn aus Saint-Denis und, als Mädchen vom guten Russentisch, die etwa gleichaltrige Elena Diakonowa, Tochter eines Gutsverwalters an der Wolga. 1917 schlossen sie die Ehe.

Eine besonders bürgerliche Verbindung war das nicht. Mochte Dalí später verkünden, er habe außer Gala nie eine Frau berührt – das Paar Eluard einigte sich ungeachtet aller Liebesraserei füreinander, die sehr direkt aus den jetzt publizierten Briefen spricht, auf beiderseitige Freiheit. Und offenbar hat es derlei Lizenzen dann, gemeinsam, auch von Dalí in Anspruch genommen: Noch mehrfach trafen sich Gala und Eluard nach dem schicksalhaften August 1929 vertraulich.

„Liebe mich, aber wenn Du Lust darauf hast, nutze Deine Freiheit aus.“ „Ich wollte Dir diese Freiheit geben, die keiner sonst Dir gegeben hätte.“ Eluard wiederholt solche Grundsätze um so trotziger, je mehr er leidend ahnt, die Gemeinsamkeit könne zerbrechen.

Denn keineswegs, so zeigt sich, sprengt Dalís göttergleiche Erscheinung unvermittelt eine heile Ehe. Schon vor der Reise zu ihm nach Cadaquès empfin-



Gala, Salvador Dalí (1936)*
Obszöne Zeichnungen ins Krankenhaus